

回教と蒙古勃興が東洋音樂に與えた影響

並に國民音樂の成立について

張 源 祥

一、回教の影響——印度・南洋

二、蒙古勃興の影響——ラマ教の普及とその中國への影響——三絃の傳來——元の音樂——雜劇——能樂との交渉

三、國民音樂の成立

中國——明の崑曲——清の京調

日本——江戸時代の音樂——三絃と俗筆の音樂——尺八

一、回教の影響

回教音樂の西亞における源流については既に述べた所である。(本論第二卷第五・六號參照) また、それが中世歐洲に及ぼした影響、即ち教會音樂のみに傾いていた中世紀の歐洲へ、トルバドルやミンストレルの如き俗樂と、レバンプから出たりユートの如き俗樂々器、並にギドー (Guido Aretinus, 995-1050) のドレミファ唱法や有量記譜法を與えたことは、西洋音樂史家の明かに指摘するところであるが、これに對して回教音樂の東方への傳播は、從來あまり明らかにされていない。しかし事實は、西方へのそれに劣らぬ影響を見のがすことは出来ない。

印度においては、七八世紀の頃まで佛教音樂が盛んであつたが、九世紀に回教徒が侵入して來て、佛教文化を悉く

破壊した時に、佛教音樂も同じ厄難に遭つた。その後十八世紀まで回教徒の支配下に置かれた印度の音樂は正に暗黒時代とも稱すべきものであつた。かのアクバル大帝（一五五六—一六〇五）の宮廷にあつた三十六人の音樂師匠の中には、印度人は僅か五人のみで、他は皆回教徒であつたという位であるから、回教音樂の影響は相當大なるものがあつたであらうと思われる。今日のヒンヅー音樂は、佛教音樂の傳統に回教音樂を加味して成り立つたもので、回教音樂の要素が樂器にも旋法にも見出され、北印度においては、それが特に著しいものがある。樂器の方で、ヴィナにタンブール・ヴィナとかシタール・ヴィナなどの種類のあることや、スールネイとかナカラとかレバープの如き回教樂器を用いていることなどが、この間の消息を語るものである。

印度を席捲した回教音樂は南洋にも及んだ。東印度ジャワの地には、中世の頃印度の佛教音樂が行われたが、今より五六百年前、印度アラブの回教徒の移住があり、回教王國が建設されるや、教義に服しない者はすべて奴隸にすることを宣し、唯一神アラを奉じ、自ら神の絶對力の中にあることを教え、宗教の殿堂から一切の藝術を驅逐したのである。かように藝術的な技巧は、回教の神には全く調和しないように見えるのであるが、マホメットは「我が會衆がそれぞれ意見の相違することは、即ちこれ神の慈悲の宏大なる徴である」と説いているように、一方鐵石の如き意志の宗教たる半面には、愛と同情を有し、宗教殿堂から追放した藝術に對しても、破壊するどころか、寧ろこれを尊重し保護を加えているのである。かくて宗教の殿堂から追われた舞樂は宮廷に入り、またヒンヅージャワ音樂の一部は回教への改宗を厭う人々の手によつて、バリ島に持ち込まれて今日に至つてゐる。

二、蒙古勃興の影響

東洋音樂史上、第三回の廣汎な移動を惹き起す動機を與えたのは蒙古の勃興である。蒙古は第十三世紀の初め成吉思汗が大兵を率いてアジア大陸の大部分を征服し、遂に歐洲にも攻め入つてロシアの東半をもその版圖に加え、歐亞

に跨る大帝國を建てたのであるが、かゝる情勢はアジア大陸の中に著しい文化移動を發生せしめることが必然であつた。ただ全體として、その統一期間が短かつたことと、成吉思汗の死後、この大帝國が、元・窩闊台・察合台・欽察・伊兒汗などの諸部に分裂し、各獨立國と同様の狀態を生じたので、影響は比較的深刻でなかつたが、それでも、音樂文化の面においても可成りの變動を生ぜしめることになつた。但し、當時西亜の地方は、完全に回教の支配下にあつて、音樂文化の程度が高くなかつたのに對し、中國では唐宋を経て音樂が進歩していたので、かつて中世の際、印度や西域から多くの樂舞が東傳した時代とは大いに事情が異つていた。

ここに蒙古勃興に關連して注目すべき一事は喇嘛教の普及とそれが中國音樂に與えた影響である。この宗教は唐の中頃北印度の僧バドマサムパヴァが西藏に弘めたもので、當時西藏では可成りの勢力を有していたので、元の世祖は天險に據る西藏人を懷柔するためにこの教を信奉し、大いにこれを世に弘めた。ところがこの喇嘛教は多くの迷信を有し、音樂舞踏を魔術的に使用し、人々を恍惚狀態に陥らしめて解脱を得しめたところがあるので、宗教と共にその音樂が盛んに行われた。その最も普通に用いる樂器は鐃鈸と手鼓である。前者は小型のシンバルで直徑二寸五分、金屢製で、左右の手に持ち、打ち合せて鳴らすのである。後者は二種ある。玩具のデンデン太鼓のような形で、木の胴に皮を張り、縁に小鈴がとりつけられてあり、柄を振れば、鈴が鼓面をうつて鳴るものと、直徑二尺許りの扁平の大鼓で、左手で柄を持ち、右手で端の曲つた長い撥をもつて鳴らすものがある。右のほか喇嘛寺院で用いられるものには笛及び角と稱する長さ一丈餘もある喇叭や銅羅がある。

喇嘛教は上述のように迷信と頽廢的歡樂を含有していたので、忽ちにして中國や蒙古に弘まつたが、西南アジアでは、間もなく鐵木眞が起つて、アラビア、ペルシア及び中亞に威を振い、回教を弘めたので、この地方の喇嘛教は驅逐され、中國及び蒙古、西藏の喇嘛教と、印度及び西亜における回教とが兩々相對峙することになり、文化的交通は大いに阻害されるに至つた。今日の中亞における音樂狀態の報告によつても、比較的西部のコーカン及びカシュガル

等の回教地區にはいくらか見るべき音楽舞蹈があり、また遊牧民族であるサルトも數種の樂器や舞臺の踊りを有するといえ、いずれも貧弱なものに過ぎないのに對し、東方の喇嘛教地區では相當な音楽があり、鼓吹が整い、大小各種の哨呐（チャルメラの類）を有している。この樂器はかつて蒙古によつて東方にもたらされたもので、今日も中國の京劇や民間の樂隊に盛んに用ゐられてゐる。

なお、ここに蒙古勃興の著しい影響として見逃すことの出来ないのは三絃の傳來である。この樂器の名は遠く唐代に見えるが、これは阮咸と同系のもので、後の蛇皮線とは別なものである。宋の時には蛇皮琵琶の名が見え、胡部の樂器に屬せしめられていた。文獻通考によれば、扶南・高麗・龜茲・琉勒・西涼の樂器だということである。その遠い起源は西亞及びエジプトの三絃にあり、極めて古い樂器である。その胴は初め羊皮を張つたものだが、古代ペルシヤでは馬皮を用いた。ついで、中世に印度から西藏方面へ移るに従い、蛇皮を以て代るようになったのである。回教が中亞に勢力を振うに至つた頃にはトルキスタン地方にまで擴がると共に、一方印度からビルマ、印度支那ジャワ方面にも傳つた。それが蒙古帝國の時、西域から中國に入り、元の時揚子江流域に入り、江蘇・浙江・福建方面で盛んに行われた。明の太祖洪武二十五年（一三九二）福建の三十六姓を琉球に送つたことがあるが、その時蛇皮線も琉球に傳えられ、初めの程は中國風であつたが、百年を経て尙眞王の頃、赤犬子という者がこれを琉球式に變化し、彈奏しながら歌をうたつて各地を吟遊するに及び、琉球各地に普及するようになった。その後約六十年を経て足利末、永祿年間、堺に來る琉球の貿易船によつて大阪へ持ち來られた。これを採つて用いたのは盲人の琵琶法師であつて、やがて猫皮をもつて蛇皮に代用し、また琵琶の撥を應用して彈くように工夫されたのである。これが信長・秀吉時代から平家琵琶に取つて代り、近世日本の盛大な三味線音楽を産出するのである。

蒙古が中國に君臨してからの元の音楽はどうであつたかというに、蒙古は元來塞外にいた遊牧民であり、その音楽も簡單であつたから、元の宮廷を飾るに足りなかつた。それで金を滅せば金の宮廷樂を採り入れ、宋を倒せば宋の禮

樂を襲用するという工合であつた。ここに金樂の由來について述べると、それは遼樂を承けたものであり、遼樂はかつて盛大であつた唐樂が唐末の大亂を経て衰え、その餘波を受けて地方的に發達した諸樂であつて、中華の正樂というよりも寧ろその外形を模した夷樂の類であつた。これに反して宋樂の方は小規模ながら唐代の雅樂を傳えようと努力したものである。但し北方の金・元から壓せられてからは樂器にも變化があり、曲調にも夷樂が混入したようである。元はこの金と宋の樂を受け、これに蒙古・西域の要素を加え、その上に已述の如く、喇嘛教の感化を受けて獨特な西藏風の鼓吹が中國音樂に盛んに用いられるようになった。この頃から中國の國民樂器は大いに變化し、胡弓・提琴・喇叭（太平簫や哨吶の如き）・三絃・銅鑼・鉦・單皮鼓・雲鑼等が主として用いられるようになった。

元の時代に劇音樂が興隆して來たことも注目されなければならない。元曲即ち雜劇である。金代にも既に演劇は幾分發達し、董解元の如き大家が「西廂擲彈詞」のような作品を出している。これは一人の伶人が自ら琵琶を弾きながら歌い且つ語るもので、日本の平家琵琶に似ている。また、金末には清樂というものが起つた。歌者は一人、舞者には宋・泥・旦・兒の役柄の別があり、笛・笙・琵琶をもつて伴奏し、舞臺には欄干があつて、俳優はその中で演技した。更に、宋の劇樂はどうであつたかというに、唐の後を受けて出來た戲劇を華林戲といい、俳優の數も多く、樂器も幾分多く用いた。南宋に起つた南戲はやがて衰え、後に金の戲劇に基いた北曲が盛んになった。北曲は聲音が強くて元人の嗜好に適したからである。この北曲の演出は、一人が勾欄の内にあつて歌舞を行い、笙・笛・琵琶をもつてこれに伴奏するものであつて、金末の清樂から出たものと考えられる。元末に至り、南方の文化が漸く開けるようになって、いわゆる南曲が發生した。北曲においては毎劇四齣であつて、曲は詞句を本とし、一人が獨唱するが、南曲は齣數定らず、唱者も數人であるという風に複雑化した。北曲が慷慨悲壯で、黃河流域の音調であるのに對し、南曲は剛さが足らず、柔かさの餘りある長江流域の音調である。北曲の名作には王實甫の西廂記や馬致遠の岳陽樓があり南曲では高則誠の琵琶記や施君美的幽閨記が逸品として知られている。

上述の元の雜劇が、海を越えて日本の足利時代の音樂、特にその劇音樂としての能樂と交渉のあることは一般に知られている。鎌倉時代から吉野朝の頃にかけては、僧侶の元に遊ぶ者が多かつたのであり、當時僧侶は文化的指導階級であつたから、元の雜劇から何ものかを傳えたことはあり得べきことである。形式における兩者の一致は驚くばかりであり、初めに道行があり、自ら名乗りをあげることに、詞と謡とが配合されていること、囃子を舞臺の後方に置く點など、いずれもよく一致している。しかし、内容的には大いに異なる點のあることも認めなければならぬ。雜劇が種々なる文學戲曲の作品であるのに對し、能樂の方は、單純な史的事實または傳統をとつて、これを佛教的に解釋し、神靈を示し、因果を説いたものが多い。且つ音樂の面では全く中國樂によらず、佛教の聲明講式及びこれから派生した諸種の聲樂、即ち安曲・幸若の如きものを總合している。伴奏樂器は笛・大鼓・小鼓・太鼓を用い、拍子において異常な進歩を遂げている點は注目値する。これによつて能樂の源流は雜劇にあるとしても、一面非常な獨創性を發揮したものであることが解るのであつて、その根本には鎌倉時代の猿樂及び田樂が骨子として取り用いられ、王朝文化の地である京都の雰圍氣に陶冶され、室町武家的な風格にまで改造されたものと考えられる。云うまでもなく、室町時代は武士の天下で、鎌倉時代とひとしく、武士道を重んじ、簡素に甘んじ、武事にいそしんだが、環境の支配をうけて、平安朝の風雅に憧れた。けれどもそれは平安貴族が平安文化に沈湎したのとは違い、鎌倉時代の精神の瀟灑をうけた者の平安朝への憧憬、言いかえれば、質朴化された平安式の優雅である。それは閑寂味・茶味・禪味などの語で代表されるものであり、艶消しされた燻し銀のような奥ゆかしさで包まれている。さびがある。ここまで日本的に消化されたものを大陸における原型に比べると霄壤の差があると云えるであらう。

三 國民音樂の成立

前段に述べた蒙古帝國の攪拌作用による國際音樂時代の現出は、その後におけるこの支配的勢力の消失と共にその

影を薄くし、東洋各國には各自特有の國民音樂が生育した。

中國は明代に入り、民間に大なる勢力を有したのは依然として劇樂であつたが、元亡び（一三六八）明が南京に都するに至つて、北曲が衰えて南曲が盛んになつた。明の成化から嘉靖年間（十五六世紀）には海鹽・餘姚・弋陽・崑山の四派が榮えたが、世宗帝の嘉靖・隆慶年間（十六世紀）崑山の人魏良輔・梁伯龍等が南曲を完成して作つた昆曲が神宗の萬曆年間（一五七三—一六一九）に南北に流行するに至つて斯界を席捲する慨があつた。崑曲の樂器は文戲に用いられる笛子・簫・絃子・琵琶・笙・提琴・九雲鑼・夾板・懷鼓、それから武戲に用いられる堂鼓・單皮鼓・大鑼・小鑼・大鈸・小鈸・齊鈸・哨吶・海笛等種々あるが、一般に優雅なものである。殊に笛が旋律を奏するのでその特性を發揮する。そしてこの音樂劇の臺本である戲曲は傳奇と云ひ、文學的價値の高いものが多い。湯顯祖の牡丹亭、阮大鍼の燕子箋は殊に不朽の名作である。明末に至り、北方滿洲人の勢力が伸張するにつれ、今の河北省高陽方面に起つた高腔が江西の弋陽に入つて大いに勢力を得た。その歌詞は多く崑曲から出たが、聲の調子が高く鋭く、且つ樂器も文戲においてすら、多くの打樂器を用いて刺戟の強いものであつたから雅味の乏しいものになつた。清初にはこれが盛行し、崑曲は次第に行われなくなつた。

清の康熙帝は即位すると（一六六二）古樂を復興し、全國の孔子廟で雅樂を奏せしめ、「御製律呂正義」を編纂せしめるなどして正樂の興隆に盡力すると共に、一方劇樂を好み、屢々宮廷に觀劇を催したので、この方面も隆盛になつた。この頃山西省からは梆子と名づける曲調が起り、また雍正帝の時（一七二三—一七三五）に至り、湖北の黃岡・黃坡の兩地から二黃が起り、更に又、乾隆（一七三六—一七九五）時代に流行した秦腔は西皮となり、二黃も西皮も乾隆年間に北京へ入つて大いに流行したので京調と總稱せられるようになり、遂に高腔を壓して今日の中國劇音樂の中心勢力となつた。また乾隆末、四川金堂の魏長生が梆子を北京に持ち込んだ。これは京調の向うを張つたこともあつたが、京調程洗練されたものではなく、その後衰えている。樂器について云えば、京調の文場（戰爭もの以外

のもの)には胡琴・月琴・笛子・絃子・單皮鼓・夾板を用い、武場(戦争もの)には大鑼・小鑼・堂鼓・單皮鼓・夾板・大鈸・小鈸・齊鈸・海笛・號筒・哨吶・長喇叭等を用い刺戟が強い。最後にこれら清朝に發達した劇樂の大體の趣きを云えば、高腔は樸直、二黃は圓穩、西皮は凄愴激昂、梆子は悲壯激越ということが出来る。

日本では戰國末、信長・秀吉が天下を一匡し、次いで徳川家康が江戸に幕府を開いた頃から音樂の形勢は一變して來た。即ち一般史によつて明かな如く、當代はやがて鎖國を斷行するに至つた時代である。故に奈良・平安・鎌倉期に大陸音樂の影響を受けたのと異り、從來存在する國內の音樂文化を基礎として、その上に新たな形成をなすべき事情に置かれたのである。因つてここに傳統的音樂の餘流を考ふるに、雅樂は足利時代に至つて急速に衰微したが、信長・秀吉の盡力によつてわずかに復興され、徳川期に至つても家康等の保護があつたので、神祭並に宮廷の樂として現在まで保存されるを得た。能樂は武家の式樂として足利氏に重用されたが、又一方、慰藉音樂としての使命をもつていた。信長・秀吉もこれを好んだが、徳川時代にはまた式樂として用いられ、將軍諸大名の保護獎勵によつて中流以上の有力な國民音樂となつた。

しかし、徳川時代における花形は、何といつても三絃及び俗箏を中心とする平民音樂である。蛇皮線の渡來は永祿五年(一五六三)と注せられているが、その頃石村檢校はこれを改作して三味線とし、當時流行の小唄類に應用して日本式の作曲を始めた。更にその弟子虎澤檢校や家光時代の柳川檢校によつて本手の組、破手の組といふような組歌が作曲され、その後盲人名手相次いで現れ、一方地唄になり、他方後の長唄や端唄を生ずるようになった。また家康の頃、澤住という盲人が三味線を琵琶に代用し、平家物語系統の語り物の伴奏をなし、三絃淨瑠璃を創め、その弟子目貫長三郎が傀儡師引田某の協力を得、淨瑠璃に操人形を合せて踊らせ人氣を博したのは天正年間のことである。元和元年(一六一五)の大坂落城と共に淨瑠璃發達の中心は江戸に移り、薩摩淨瑠璃以下、大薩摩節・外記節・半太夫節・金平節等を派生したが、元祿(一六八八—一七〇三)に至り、三都の生活に即した形態の完備した淨瑠璃節が盛

んになるにつれ、これらの古淨琉璃は廢れ、今日では、僅かに外記節・半太夫節の片鱗が窺われるに過ぎず、大薩摩節は再興されて長唄中に特殊な形式で存在している。

これらの吾妻淨琉璃は後再び關西に逆流し、虎屋源太夫を経て井上播磨を生み、播磨の高弟清水利平衛の門に竹本義太夫が生れた。彼は後に宇治加賀掾の門に入つて兩師の節の長所を併せ、これに京阪通方の凡ゆる節を取り入れ、大文豪近松門左衛門の詞章と結合して遂に不朽の大藝術義太夫節を完成したのである。義太夫節は大阪で生れ、大阪の言葉のアクセントをもち、町人社會の義理人情を克明に語つたものである。

一方京都においては、元祿末から寶永にかけて、都太夫一中が京都の生活に即した上品な一中節を興し、後これが江戸に傳つた。江戸においては、京阪地方より稍遅れ、一中節より約十年後に、十寸見ミナミの河東が當時の江戸の各節を參酌して河東節を創始した。これは野卑通俗に墮せず、江戸趣味の粹を迎えたものであるが、その後豊後節系統のものに壓倒された。豊後節系統というのは、都一中の門人宮古路豊後掾が享保年間江戸に下つて起した淨瑠璃の系統であつて、その後に見れた常盤津・富本・新内・清元等がこれに屬する。

なお、この機會に江戸長唄と地唄の名稱について少しく説明を加えて置かねばならぬ。三味線音曲創始の時代に組歌が生れたことは已述の通りであるが、その本手の組のものは、三味線が歌の旋律の主な點を拾つて、掬く撥はを入いれて追つて行くのに對し、柳川檢校はこの手法を破つて新手法を工夫し、表撥を使い、幾分か旋律から離れて進行し、合の手なども加わり、賑かな感じのするものになつた。元祿時代にはこの破手の組唄が一層進歩し、幾つかの小唄が接續して一曲をなすようになったので、これを長唄と呼ぶようになった。やがて端唄が續々作られ、元祿末から寶永にかけ、これらの小唄・端唄・長唄等が歌舞伎と結びついて江戸に移り、江戸の劇場で長唄が用いられた場合に、芝居の長唄連中によつて歌われたものを江戸長唄と呼び一上方の盲人法師連の長唄である上方長唄と區別した。上方の檢校勾當等は芝居長唄を賤視したので、自ら長唄の名稱を避けて地唄と稱するようになり、長唄と云えば専ら江戸長唄

を指すようになったのである。

上述のように、江戸長唄はその初期においては、上方唄を歌舞伎の舞踊の地に用いたものであつたが、享保から寶曆頃にかけては名人が輩出し、江戸長唄の獨自の形態が發達した。その初期の作品は、「めりやす」と呼ばれ、後の長唄に比すれば短く、役者の動作に當てて多少伸縮し得る性質のものであつた。「無間の鐘」はその最古の作品である。然るに明和（一七六四—七一）から天明（一七八一—八八）にかけて長唄は急速に進歩し、「鶯娘」「安宅松」「二人枕久」「羽根の禿」等の傑作が生れた。降つて文化・文政（一八〇四—二九）より幕末にかけて作曲演奏とも名人續出し、一方歌舞伎も、從來の舞踊形式を脱して、淨瑠璃や能樂的要素をとり入れ、劇的に完成して行つた。従つてこれに用いられる長唄も劇的内容をもつた、序破急の形式を完備した長曲が作られるようになった。「勸進帳」「越子獅子」「老松」「石橋」「賤機帯」「藤娘」「浦島」「鞍馬山」等はその著しい例である。なお、一方では大名の中にも音曲を好む者があつたが、劇場に出入するのを不便としたので、音曲家を招いて邸内で聴くことが行われ、ここに劇場を離れて座敷で聴くための長唄が生れたわけで、「秋の色種」や「吾妻八景」等がその例である。この盛況に達した長唄はそのまま明治時代に持ち越され、明治三十五年長唄研精會が組織されてからは、全く劇場を離れて純粹に演奏會本位の方向に進むことになった。長唄は元來歌舞伎を標準としたものであつたから、發聲法も裏聲を用いず雄大な地聲を用いたが、演奏會的な長唄が創始されてからは、地聲に裏聲を交え、繊細な技巧を用いて優美な樂風を作り出している。

終りに文化・文政の次の天保・弘化（一八三〇—四七）の頃には、それまでに集積された小唄や端唄の類を調整し民謡的水準から藝術歌謡的水準に高めるといふ仕事が旗本の通人笹本彦太郎その他の人々によつて行われ、旋律の技巧を凝した歌澤節や哥澤節が生れたことをも附記して置く。

三味線と並んで江戸時代の日本國民音樂の重要な一翼をなすものは箏の音樂である。箏は平安朝の頃、雅樂器の一

種として用いられ、獨奏・合奏のいずれにも現れたが、その後、獨奏の方は廢れていたのを、平安末、平家の怒りに觸れて九州に流された公卿の中に箏の上手がいて獨奏曲を彼の地に傳え、筑紫流というものになつて九州北部に残つた。その本據は久留米の善導寺であつたが、織豊時代に肥前の人賢順という名人がこれを傳え、京都で御前演奏をして名譽を得て歸國した。賢順の弟子に法水という者があり、この人から筑紫流を學んだのが當初三味線の大家であつた八橋檢校であつて、彼は自ら九州に赴き、賢順の弟子玄恕から奥儀を學んで歸り、京都で八橋流を創めたのが俗箏の起りである。時に家光の時代であつた。その後三味線音樂が流行し、人々は表現性の豊かな、技巧に富んだ三味線樂の方を喜んだので、八橋檢校の後に出生田檢校は元祿の頃の三味線音樂を手本として多くの新曲を作り、また三絃曲を箏に移し、古い八橋流の箏曲を新形式に改めるなどして生田流を立てた。その後百年を経て文化年間に至り、江戸に山田檢校が出て山田流を起した。その頃江戸は文化爛熟し、三味線音樂の方では、常盤津・富本・一中・新内の如き粹な喉を聽かせる歌淨瑠璃が盛んであつたから、山田檢校は江戸淨瑠璃本を手本として唄物を始めたのであつて手事に重きを置く生田流とよい對照をなしている。

上述三味線及び箏の音樂の外に江戸期の音樂のもう一つの柱となるものは尺八である。尺八のことは曾て鎌倉期の佛徒の音樂として觸れておいたが、江戸時代にも主として普化宗の虛無僧の專業となつていた。ところがこの期の中頃、黒澤琴古が出て琴古流を始め、本曲三十六曲を完成した。明治維新後、虛無僧の特權廢止により尺八樂は一時衰えたが、その頃東京にいた荒木古童、吉田一調等の名人によつて頽勢挽回に努力され、復活して今日に及んでいる。なほ、江戸末期から本曲以外に外曲が出來、三絃及び箏と合せて三曲合奏が始められ、聲樂本位の日本音樂中に珍らしくも器樂のアンサンブルを發達させた。

〔參考文獻〕

馬 端 臨 文 獻 通 考

回教と蒙古勃興が東洋音樂に與えた影響

同教と蒙古勃興が東洋音樂に與えた影響

王 光 祈

東方民族之音樂 (中華書局)

同 右

中國音樂史 (同 右)

青 木 正 兒

支那文學藝術考 (弘文堂)

田 邊 尙 雄

雅樂と伎樂 (岩波講座日本文學)

小 中 村 清 矩

歌舞音樂略史 (岩波書店)

田 邊 尙 雄

第一音樂紀行 (文化生活研究會)

古 典 保 存 會

江戸時代音樂通解 (其 會)

藤 田 斗 南

箏曲と地唄の味ひ方 (前川合名會社)

古今圖書集成—樂律

日本音曲全集 (同刊行會)